

## GEORGE ORWELL Y LAS FRONTERAS DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

LUIS ALBERTO LÁZARO  
*Universidad de Alcalá*

La problemática surgida en torno a la naturaleza y función de los géneros literarios ha atraído siempre la atención de críticos y estudiosos de la estética literaria. Desde las primeras referencias teóricas de Platón y Aristóteles hasta los últimos supuestos postmodernistas, el debate planteado en torno al concepto, clasificación y jerarquía de los géneros literarios ha suscitado muchas y muy diversas soluciones. Pero dentro de toda esta maraña de teorías y convenciones genéricas, se puede observar una constante que se repite en diferentes momentos de la historia literaria: la pugna entre clasicistas y renovadores, entre tradición e innovación. La preceptiva clásica y el hermetismo característicos del Renacimiento se encontraron con la oposición de aquellos que ya en los siglos XVI y XVII propugnaban romper con las viejas normas y elaborar nuevas posibilidades genéricas, combinando, por ejemplo, lo trágico y lo cómico en una misma obra de teatro, o haciendo caso omiso de las reglas de las tres unidades. Asimismo, el Romanticismo se proclamó en rebeldía contra el rigor de la normativa genérica del Neoclasicismo.

En el siglo XX, tras la experimentación formal del movimiento modernista, nos encontramos en las últimas décadas con una estética postmodernista que cuestiona la validez del mismo concepto de género literario y convierte en borrosas las fronteras que tradicionalmente han servido para separar y distinguir las diferentes categorías genéricas<sup>1</sup>. La crítica ha destacado el hibridismo genérico sobre todo en el campo de la narrativa, donde las referencias intertextuales, el pastiche, la parodia y las innovaciones de carácter estilístico y estructural han fomentado lo que Malcolm Bradbury identifica como uno de los rasgos del postmodernismo, la «stylistic promiscuity», y que define como «the mixing and merging of various styles, genres and cultural levels» (407). Junto a Malcolm Bradbury, son muchos los críticos que afirman que la denominada novela postmodernista tiende a perder la identidad por la que se la ha conocido tradicionalmente, combinando en un mismo texto elementos dispares, como ficción y realidad, realismo y fantasía, ensayo y narrativa; todo ello, según afirma David Lodge, con el objetivo de sorprender al lector y romper con las categorías literarias tradicionales (239-40).

---

1. Véase, por ejemplo, el ensayo de JONATHAN CULLER, «Towards a Theory of Non-Genre Literature».

Sin embargo, estas opiniones sobre las innovaciones formales del postmodernismo hay que aceptarlas con ciertas reservas, puesto que este hibridismo genérico no parece que sea algo específico de la narrativa postmodernista, sino que es propio de la literatura en general y, sobre todo, de la naturaleza de la novela en particular. Mikhail Bakhtin describe con gran acierto el carácter dialógico de la novela, una forma literaria que desde sus comienzos se ha caracterizado por incorporar parodias de otros géneros: "it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them" (5). Por otro lado, Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*, también hace referencia al mestizaje característico de la narrativa. A pesar de que distingue cuatro tipos de ficción en prosa — el romance, la novela, la confesión autobiográfica y la anatomía<sup>2</sup> —, termina observando cómo a menudo estos cuatro géneros se entremezclan; de esta forma, en la novela realista tradicional no se descartan elementos fantásticos, autobiográficos y satíricos: «Exclusive combination of one form is rare» (312). De la misma opinión es Robert Scholes, quien distingue entre fantasía y realidad, «romance» y «realism», pero al mismo tiempo afirma que las grandes obras de la narrativa universal son aquellas que han sabido combinar ambos ámbitos (7).

Un escritor inglés de corte tradicional que ilustra perfectamente el hibridismo de los géneros literarios es George Orwell. A pesar de que su actividad literaria, siempre alejada de las vanguardias del momento, se desarrolla unos años antes de que se empiece a hablar del postmodernismo, su obra se distingue por una «experimentación» constante de formas literarias. Son muchos y muy variados los géneros que utiliza en los veinte años que duró su carrera literaria. Su fama se debe principalmente al género novelesco, con relatos naturalistas como *Burmese Days* (1934), su célebre novela de ciencia-ficción titulada *Nineteen Eighty-Four* (1949) y una fábula política de no menos renombre como es *Animal Farm* (1945); sin embargo, también se le conoce por sus memorias, entre las que destaca *Homage to Catalonia* (1938), y por sus ensayos, como por ejemplo "Politics and the English Language". Pero además practica otras muchas formas de expresión literaria: artículos de periódico sobre temas de actualidad, reseñas literarias, diarios, cartas y poemas.

Ahora bien, su versatilidad no consiste únicamente en la adscripción de diferentes obras a distintos géneros literarios, sino que un mismo texto aglutina elementos de diferentes categorías genéricas. En su novela *A Clergyman's Daughter* (1935), llega a rozar levemente el género dramático cuando introduce la escena de los mendigos de Trafalgar Square. Después, en *Nineteen Eighty-Four*, podemos encontrar, por ejemplo, unos poemas dispersos por el relato, un diario, un ensayo político y un apéndice con explicaciones de carácter lingüístico. Asimismo, la dualidad realidad-ficción está siempre presente en este escritor, por lo que a veces resulta difícil distinguir con certeza dónde empieza la literatura y dónde termina el documento, dónde empieza la creación de situaciones y personajes imaginarios y dónde termina el comentario personal del autor. La eterna cuestión de los géneros literarios, planteada y de-

---

2. El romance incluye personajes idealizados y se presenta como personal e introvertido (tamizado por la imaginación); la novela tiene un carácter más realista y la califica como personal y extrovertida; la confesión es de naturaleza autobiográfica, intelectual e introvertida; y la anatomía, en donde incluye obras de Swift y Sterne, presenta una visión del mundo en términos de un esquema intelectual y extrovertido.

batida ampliamente desde la antigüedad helénica, sale a relucir de nuevo al analizar la producción literaria de George Orwell.

Su afán «histórico» se pone de manifiesto en muchos de los ensayos y artículos de todo tipo que escribe desde los primeros años de su carrera literaria hasta el final. En estos escritos describe, analiza y comenta el mundo real que le rodea. Hay ensayos de carácter eminentemente político, tales como «Politics and the English Language», «James Burham and the Managerial Revolution», «Looking Back on the Spanish Civil War», donde su interés se centra en el comportamiento de diferentes gobiernos y naciones. Otros ensayos y reseñas aportan datos y opiniones a la historia de la literatura contemporánea, analizando la obra de escritores como Swift, Tolstoy, Dickens, Kipling, Yeats, Wells, Woodhouse o Henry Miller. También ofrece un retrato de la sociedad inglesa contemporánea en ensayos de sociología, como «England Your England», «The English People», «Poetry and the Microphone», «Anti-Semitism in Britain», o en trabajos donde realiza una crítica de la cultura popular, como en «Decline of the English Murder», «Boys' Weeklies», «The Art of Donald McGill» y «Riding Down From Bangor». Con todos ellos Orwell construye algo que se parece mucho a una historia política, social y cultural de la primera mitad del siglo XX.

Como corresponde a este tipo de composición literaria, Orwell expresa sus ideas y opiniones de forma directa, sin la intervención de personajes imaginarios, con gran objetividad y, casi siempre, en un tono moralizador y didáctico. Sin embargo, la mayor parte de estos ensayos y artículos adoptan un estilo informal, familiar y personal. El autor escribe de forma relajada e intenta establecer una relación entrañable con el lector, actitud que nos hace recordar el tono conversacional característico del relato autobiográfico. El énfasis en lo personal, en el «Yo» del escritor, está también presente en estos escritos, hasta el punto de que el título que utiliza en su columna semanal para la revista *Tribune* es «As I Please». Muchos de estos ensayos son en realidad memorias, relatos de experiencias personales, que sirven de pretexto para exponer y analizar algún tema de carácter político o social.

La actividad de Orwell en el terreno propio de la autobiografía se extiende a sus diarios, cartas y memorias. Ahora bien, su intención aquí no es escribir relatos en los que destaque la introspección subjetivista propia de la autobiografía. Su mirada no la dirige hacia la experiencia interior, sino más bien hacia la realidad exterior para, de nuevo, analizar la problemática social, política y cultural de la sociedad de su tiempo. No es de extrañar, entonces, que algunas de sus memorias sean en realidad ensayos con títulos como «Shooting an Elephant», «A Hanging», «How the Poor Die», «Bookshop Memories», «Marrakech» o «Confessions of a Book Reviewer». En sus diarios, teóricamente una literatura más íntima, el «Yo» del escritor se limita igualmente a aportar una serie de juicios y comentarios sobre lo que ocurre a su alrededor durante la Segunda Guerra Mundial. Incluso en los pocos versos que escribe se aleja de la lírica tradicional que podría exigir una mayor exaltación del «Yo», para centrarse también en el mundo exterior<sup>3</sup>.

---

3. Estando aún en el colegio publicó dos poemas en el periódico local de Oxfordshire, uno dedicado a la memoria del Ministro de la Guerra «Kitchener» y otro también de carácter patriótico sobre la Primera Guerra Mundial («Awake! Young Men of England»). Ya en los años treinta publicaría otro poema sobre los efectos negativos de la excesiva industrialización titulado «On a Ruined Farm near the His Master's Voice Gramophone Factory».

Por otro lado, podemos apreciar cómo estos ensayos autobiográficos a veces penetran en el terreno de la ficción. Así ocurre, por ejemplo, en aquellos casos en los que se puede poner en duda la veracidad de los hechos narrados. Bernard Crick, el autor de la primera biografía completa de Orwell, afirma haber hablado con dos ancianas que estaban seguras de que Orwell nunca había presenciado una ejecución, como nos pretende hacer creer en «A Hanging»<sup>4</sup>. Ante esto, Bernard Crick se plantea si son realmente ensayos autobiográficos o relatos breves: «Are these essays or short-stories? I do not know for sure. Part of the art of such things is the deliberate ambiguity as to fact or fiction» (686). Asimismo, David Lodge, cuando analiza la dicotomía historia/ficción en *The Modes of Modern Writing*, insiste igualmente en el carácter fictivo de este ensayo al compararlo con otro reportaje periodístico que también narra una ejecución. Aunque las dos historias puedan tomarse como verídicas, la autenticidad de «A Hanging» es irrelevante para ser considerado un relato ficticio, ya que posee los rasgos literarios propios de la narrativa: «it is equally satisfying, equally successful, read as a true story or as a fiction or as something in between» (12).

La distinción entre el mundo real y el mundo imaginario tampoco queda perfectamente delimitada en sus tres obras autobiográficas de los años treinta: *Down and Out in Paris and London* (1933), *The Road to Wigan Pier* (1937) y *Homage to Catalonia* (1938). Estos libros están dedicados a la narración directa de sus experiencias en París, Londres, Wigan y España. Son escritos documentales, libros de viajes, que aportan un material autobiográfico; pero como sucede en todo relato de este género siempre hay algo de ficción. Es cierto que el autor utiliza datos históricos extraídos de la realidad, pero a la hora de presentarlos al público lector, no se limita a recordar hechos y vivencias, sino que se ve obligado a hacer una selección y una organización artística e imaginativa de su experiencia. Para conseguir la finalidad que se ha propuesto, ha de plasmar los materiales recogidos de una manera determinada, es decir, los reelabora novelándolos. Además, al igual que en sus ensayos, no falta aquí tampoco el comentario sociológico o político que se desprende de las experiencias vividas por el autor. En *Homage to Catalonia*, por ejemplo, hay dos capítulos dedicados a la descripción de la situación política de España durante la Guerra Civil que parecen parte de un comentario político, propio de sus ensayos, más que de un relato autobiográfico. Lo mismo podría decirse del capítulo 32 de *Down and Out in Paris and London* y los últimos capítulos de *The Road to Wigan Pier*, dedicados al análisis del lenguaje de las clases marginadas y a la crítica del socialismo respectivamente.

Por otra parte, en estas memorias de infortunio que Orwell escribió en los años treinta hay un elemento propio de la ficción que las aproxima a sus novelas: en ambos casos el tipo de personajes que se describen son arquetipos sociales. En sus novelas Orwell no presta demasiada atención al análisis psicológico de los personajes, sino que crea tipos sencillos que representan a clases sociales, actitudes humanas o ideas que el autor quiere analizar. Lo mismo hace en sus relatos autobiográficos. Refiriéndose a *Down and Out in Paris and London* el profesor Alain Besançon define a Boris, Charlie, y Bozo como «personajes pintorescos» (71);

4. En la biografía de PETER STANSKY y WILLIAM ABRAHAMS, *The Unknown Orwell* (1972), también se aporta la opinión de una amiga de Orwell, Mabel Fierz, quien afirma que éste le había confesado que nunca vio esa ejecución, sino que todo el episodio es fruto de su imaginación (224).

son personas que Orwell conoció y que representan a tipos característicos de la vida de París y Londres. Así lo hace constar también el propio autor en la introducción a la edición francesa de esta obra, recogida en el primer volumen de la edición de Sonia Orwell e Ian Angus:

... I have refrained, as far as possible, from drawing individual portraits of particular people. All the characters I have described in both parts of the book are intended more as representative types of the Parisian or Londoner of the class to which they belong than individuals. (138)

En la década de los años treinta, Orwell publica cuatro novelas, un género popular con el que llega a muchos más lectores que con sus ensayos. Orwell escribe en esta época un tipo de novela social en donde el contenido temático prima sobre la forma artística. Esta forma no es más que un vehículo, un medio para exponer críticas de muy diversa índole. *Burmese Days* (1934) sigue las pautas establecidas por el naturalismo para denunciar los defectos del imperialismo británico. *A Clergyman's Daughter* (1935) es una especie de novela picaresca en la que los episodios que describen las andanzas de la protagonista, Dorothy, sirven para presentar, entre otros aspectos, el mundo de los marginados y el sistema educativo de las escuelas privadas en Inglaterra. *A Keep the Aspidochelone Flying* (1936) el crítico George Woodcock la define como "burlesque" (170); con ella Orwell refleja sus opiniones sobre el sistema de clases sociales existente en su país y las dificultades que tiene cualquier escritor joven que empieza. Finalmente, en *Coming Up For Air* (1939) Orwell nos presenta la nostalgia que sentía por la pacífica Inglaterra de principios de siglo y su inquietud ante la nueva era tecnológica y armamentista. Con todo, la representación del mundo real mediante las técnicas propias de la ficción no es suficiente para satisfacer el espíritu crítico de Orwell. A menudo se introduce en la misma narración para expresar directamente, sin el recurso de personajes imaginarios, opiniones y comentarios personales, como si de un ensayo se tratara. Podemos ver un claro ejemplo en *Burmese Days*, donde la opinión de Flory y la del narrador se confunden para expresar unas ideas que el autor había adquirido por experiencia propia durante su estancia en Birmania. En este caso el comentario del narrador hace referencia a la comida birmana y se produce cuando Flory rechaza lo que le ofrece su criado:

It was years since he had enjoyed a meal. All European food in Burma is more or less disgusting –the bread is spongy stuff leavened with pal-toddy and tasting like a penny bun gone wrong, the butter comes out of a tin, and so does the milk, unless it is the grey watery catlap of the dudh-wallah. (49)

La proyección de la personalidad de Orwell en *Coming Up For Air* es aún mucho más evidente, como él mismo reconoce en una carta que escribe a su amigo Julian Symons y que Sonia Orwell e Ian Angus recogen en el cuarto volumen de su colección de ensayos: «Of course you are perfectly right about my own character constantly intruding on that of the narrator. I am not a real novelist anyway» (478). Quizá fuera ésta una de las razones por las que sus primeras cuatro novelas no tuvieron muy buena acogida entre la crítica especializada, que pudo ver en ellas una intromisión excesiva de sus ideas. Parecía que el ensayo era un género que se ajustaba mejor al temperamento y los objetivos de Orwell, a pesar de que con ellos sólo llegase a una minoría.

Junto a este afán «histórico» de la narrativa de Orwell, observamos también cómo estas novelas contienen retazos autobiográficos que las aproximan a las memorias de los años treinta antes mencionadas. No tiene nada de extraño que estas historias ficticias posean una carga autobiográfica. El crítico y profesor de la Universidad de Harvard Harry Levin explica en su introducción a la obra de James Joyce cómo la historia de la novela realista muestra claramente que la ficción tiende hacia la autobiografía: «The increasing demands for social and psychological detail that are made upon the novelist can only be satisfied out of his own experience. The forces which make him an outsider focus his observation upon himself» (41). Éste es precisamente el caso de Orwell, autor que había vivido en realidad muchas de las situaciones que describe en sus novelas. En todos los personajes principales, desde Flory hasta Winston, se puede descubrir algo de la vida y el pensamiento de Orwell. En *Burmese Days*, por ejemplo, narra sus experiencias en Birmania como miembro de la policía colonial. En el cuarto volumen de la colección de ensayos editados por Sonia Orwell e Ian Angus, se incluye una carta del propio Orwell a la periodista y novelista F. Tennyson Jesse, donde hace la siguiente afirmación sobre esta obra: «Much of it is simply reporting of what I have seen» (140). *A Clergyman's Daughter* recoge igualmente las experiencias de Orwell como maestro en una escuela privada inglesa, así como el mundo de la pobreza más absoluta, con mendigos, vagabundos y demás marginados de la sociedad con los que Orwell había entrado en contacto en París y en Londres. En *Keep the Aspidochelone Flying* el protagonista es un joven escritor que trabaja de dependiente en una librería, como hizo en su día el mismo autor. A veces incluso resulta difícil distinguir cuándo habla el personaje principal, Gordon, y cuándo Orwell. El siguiente párrafo extraído de esta novela describe la situación de penuria económica en la que se encontraba este personaje y que podría aplicarse perfectamente a la propia figura del autor cuando a principios de los años treinta tuvo ocasión de conocer muy de cerca la pobreza y la miseria:

His heart sickened to think that he had only fivepence halfpenny in the world, threepence of which couldn't even be spent. Because how can you buy anything with a threepenny-bit? It isn't a coin, it's the answer to a riddle. You look such a fool when you take it out of your pocket, unless it's among a whole handful of other coins. (7-8)

*Coming Up For Air* se aproxima aún más a la autobiografía si tenemos en cuenta que al estar escrita en primera persona se utiliza una técnica propia del género autobiográfico. El narrador de las demás novelas no participa en la acción como lo hace George Bowling, pero en realidad es como si todas ellas estuvieran escritas también en primera persona puesto que la personalidad del autor se refleja de tal manera que con frecuencia el narrador, el protagonista y Orwell se confunden y se convierten en una sola entidad, como ocurre en todo relato autobiográfico.

En *A Clergyman's Daughter*, el género novelesco, aliñado con comentarios sociológicos y retazos autobiográficos, se enriquece todavía más con la inclusión de una escena de teatro en el capítulo tercero. En ella, la protagonista se ve inmersa en el mundo de los desarraigados y mendigos que pasan la noche a la intemperie en Trafalgar Square. Aquí el narrador de la historia desaparece para dejar paso a las acotaciones propias de una obra dramática que se va a representar en un escenario. Sin la mediación del narrador, Orwell nos ofrece un diálogo

go dramático autónomo donde diferentes personajes de los ambientes marginales de Londres encarnan diversos conflictos religiosos y sociales. La escena en sí, es como una pesadilla surrealista, «an image of earthly Hell» (Meyers 82), una metáfora de la miseria humana que nos recuerda al pasaje de Circe en el *Ulysses* de James Joyce<sup>5</sup>.

En los años cuarenta Orwell abandonó el tipo de novela que hasta entonces había utilizado para dedicarse al género fantástico y escribir las dos obras que le hicieran célebre: *Animal Farm* (1945) y *Nineteen Eighty-Four* (1949). La primera es una fábula política donde, al contrario que en las novelas anteriores, la narración se lleva a cabo desde un punto de vista mucho más objetivo. Por fin, con esta obra, Orwell había conseguido superar las dificultades que había tenido en la narrativa de la década anterior: el narrador ahora se queda fuera del plano de los acontecimientos y sus opiniones no aparecen expuestas mediante comentarios directos, sino que se revelan de forma mucho más sutil. Parece, entonces, que el rasgo que acercaba las novelas anteriores a sus ensayos desaparece en *Animal Farm*. Sin embargo, la orientación crítica de esta obra la pone igualmente en relación con la intención que Orwell muestra como ensayista, y así lo razona el novelista y poeta inglés John Wain:

Indeed, *Animal Farm*, written between November 1943 and February 1944, is so remarkably similar in its tone, and in the balanced fairness of its judgements, to the initial essays as to be, almost, seen as one of them. It is, after all, a fable, and a fable is closer to criticism than to fiction in the full imaginative sense. (75)

Asimismo, podemos apreciar que el tandem realidad-ficción se trasluce en esta obra por el hecho de ser una alegoría que representa los sucesos acaecidos en Rusia desde la revolución de 1917 hasta la Conferencia de Teherán de 1943. La distinción entre lo real y lo imaginario vuelve a ser difusa en un cuento que narra unos hechos fantásticos, pero que al mismo tiempo hacen referencia a otros acontecimientos reales que se pueden encontrar en cualquier manual de historia.

La última obra de Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, es una distopía en forma de novela. El propio autor, en una carta a su editor recogida por Sonia Orwell e Ian Angus, define su obra como «... a novel about the future –that is, it is in a sense a fantasy, but in the form of a naturalistic novel» (378). En esta definición tenemos de nuevo implícita la conjunción de ficción y realidad. Por un lado, se establece una relación con el género fantástico, ya que aparentemente la novela describe una vida futura propia de la ciencia-ficción; pero, por otra parte, se la asocia con el naturalismo que, por definición, supone una descripción de los aspectos sórdidos de la realidad social para lograr así una visión verdadera del ser humano en su medio y circunstancia. Y, efectivamente, *Nineteen Eighty-Four*, más que una profecía del futuro, es el reflejo de la realidad social y política de su tiempo. Orwell nos previene en esta obra contra el 1984 latente en la sociedad de su época.

En esta obra es interesante observar cómo la narración de la historia se ve interrumpida en diversas ocasiones por pequeños poemas (canciones populares) que aparecen dispersos por el relato, un diario que escribe el protagonista Winston Smith y extractos de un ensayo político titulado «The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism», escrito por un au-

5. A. E. DYSON hace referencia a esta comparación con Joyce en su ensayo «Orwell: Irony as Prophecy» (204).



tor proscrito llamado Emmanuel Goldstein. A esto hay que añadir un apéndice con explicaciones de carácter lingüístico donde se explican los principios básicos que rigen la neolengua que el estado está implantando en esa sociedad, «The Principles of Newspeak». Es como si en esta última obra quisiera recoger en una misma historia todos los tipos de literatura a los que se había dedicado durante toda su vida. Esta dispersión genérica, junto a la falta de un análisis psicológico profundo en los personajes, ha hecho que algún crítico se cuestione si *Nineteen Eighty-Four* es en realidad una novela. Irving Howe, por ejemplo, afirma: «It is not, I suppose, really a novel, or at least it does not satisfy the expectations we have come to have with regard to the novel» (236). Opiniones de este tipo sobre la adscripción de novelas a éste u otros géneros literarios abundan en nuestro siglo: ocurrió con algunas obras de Virginia Woolf, James Joyce y, más recientemente, John Fowles, por citar tan sólo unos ejemplos<sup>6</sup>.

Todo lo dicho hasta ahora nos podría llevar a pensar que la clasificación de géneros tradicional se revela insuficiente a la hora de describir la obra de Orwell, y que, al igual que otros muchos modernistas y postmodernistas, es un escritor que rompe con las categorías genéricas convencionales: sus ensayos poseen el tono conversacional y el énfasis en lo personal característico del relato autobiográfico, sus novelas a veces se aproximan demasiado al ensayo y a la autobiografía, y sus memorias contienen el discurso propio del ensayo a la vez que pasan por el tamiz de la creación literaria. En definitiva, un análisis apresurado nos podría conducir a la conclusión de que sus obras reflejan la lucha constante por vencer el tradicional dualismo mundo real / mundo imaginario. Pero, en realidad, no hay una búsqueda consciente de experimentación de formas literarias en sus escritos. No se puede hablar tan siquiera de innovación literaria en Orwell; lo único que hace es poner en práctica el hibridismo propio de los géneros literarios. Dentro de esta policromía genérica que posee su obra predominan tres aspectos fundamentales:

1. El elemento que hemos denominado «histórico», por lo que tiene de expresión de la realidad, de documento que hace referencia a acontecimientos reales referentes al ser humano y a la sociedad.
2. El elemento «literario» propiamente dicho en el que predomina la invención, la ficción y la creación artística.
3. El elemento autobiográfico propio de la escritura personal.

Orwell se mueve constantemente entre la historia y la literatura, entre el documento histórico y la creación literaria, siendo precisamente el elemento autobiográfico el que sirve de puente entre la realidad y la ficción. A la hora de escribir un texto, Orwell utiliza más o menos cantidad de un ingrediente determinado para hacer la mezcla, y dependiendo de esa cantidad obtiene lo que comúnmente se denomina ensayo, relato autobiográfico o novela. Todos ellos tienen el mismo propósito y se reducen a una proyección literaria de sus ideas, inquietudes y vivencias personales. En todos ellos se nos muestra como un escritor comprometido con su tiempo, conocedor de los problemas latentes en su sociedad y decidido a dar testimonio de los acontecimientos que conmovieron al mundo durante la primera mitad del siglo XX.

---

6. Sobre la cuestión del género en John Fowles, véase por ejemplo el artículo de FERNANDO GALVÁN titulado «El realismo y el género en *The Collector*».



## OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, MIKHAIL. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press, 1981.
- BESANÇON, ALAIN. «1984: Orwell y nosotros.» *Revista de Occidente* 9.33-4 (1984): 65-78.
- BRADBURY, MALCOLM. *The Modern British Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1993.
- CRICK, BERNARD. *George Orwell: A Life*. London: Secker and Warburg, 1980.
- CULLER, JONATHAN. «Towards a Theory of Non-Genre Literature.» *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Ed. Raymond Federman. Chicago: Swallow Press, 1975. 255-62.
- DYSON, A. E. «ORWELL: Irony as Prophecy.» *The Crazy Fabric: Essays in Irony*. London: Macmillan, 1965. 197-219.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.
- GALVÁN, FERNANDO. «El realismo y el género en *The Collector*.» *Atlantis* 8.1-2 (1986): 9-20.
- HOWE, IRVING. *Politics and the Novel*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications: 1957.
- LEVIN, HARRY. *James Joyce: A Critical Introduction*. 1941. Rev. ed. New York: New Directions, 1960.
- LODGE, DAVID. *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold, 1977.
- MEYERS, JEFFREY. *A Reader's Guide to George Orwell*. London: Thames and Hudson, 1975.
- ORWELL, GEORGE. *Keep the Aspidochelone Flying*. 1936. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- , *Burmese Days*. 1934. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- ORWELL, SONIA, and ANGUS, IAN, eds. *Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- SCHOLES, ROBERT. «The Elements of Fiction.» *Elements of Fiction: An Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1981. 3-21.
- STANSKY, PETER, and WILLIAM ABRAHAMS. *The Unknown Orwell*. London: Constable, 1972.
- WAIN, JOHN. «Here Lies Lower Bindfield: On George Orwell.» *Encounter* 17 (October 1961): 70-83.
- WOODCOCK, GEORGE. «Prose Like a Window-Pane.» *George Orwell: A Collection of Critical Essays*. Ed. Raymond Williams. New Jersey: Prentice-Hall, 1974. 161-176.